



HAL
open science

”La scénographie comme hétérotopie : de l’ailleurs à l’après”

Gaëlle Périot-Bled

► **To cite this version:**

Gaëlle Périot-Bled. ”La scénographie comme hétérotopie : de l’ailleurs à l’après”. Nouvelle Revue d’Esthétique, 2017, 20, pp.9-20. halshs-04016095

HAL Id: halshs-04016095

<https://shs.hal.science/halshs-04016095>

Submitted on 6 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Article :

Il est des lieux qui n'appartiennent pas à l'espace de vie. Voilà, en substance, comment Michel Foucault ouvre la conférence qu'il propose au groupe d'architectes du Cercle d'études architecturales de Paris, le 14 mars 1967. S'intéressant aux différences de fonction des espaces de vie, il identifie « parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, [certains] qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre*-espaces. »¹ L'hétérotopie en devient le nom. Et l'hétérotopologie est cette science naissante qui doit, selon Michel Foucault, étudier ces contre-espaces, en dégagant cinq principes : toute hétérotopie est un ailleurs, qui est presque un nulle part (utopie), où se joue un moment de crise ou de déviation ; toute hétérotopie a une histoire et peut connaître une fin ; la plupart des hétérotopies juxtaposent en un seul lieu plusieurs espaces. Par ailleurs, une hétérotopie est aussi une hétérochronie faite d'un certain découpage du temps, sur le mode de l'éternité ou de la fête. Enfin, les hétérotopies sont adossées à l'espace environnant, s'y opposant ou s'en isolant par des frontières que l'on ne franchit pas si facilement, ou au contraire s'ouvrant à lui sans s'y assimiler, par des effets de seuil. Or, parmi ces cinq principes, deux d'entre eux touchent à la scénographie, et plus spécifiquement à la scénographie théâtrale.

« Le théâtre, qui est une hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers »², écrit Michel Foucault. La scène théâtrale est en effet ce lieu où se juxtaposent « plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles »³. Son hétérotopie ne vient donc pas seulement du rapport de la salle de théâtre à l'espace environnant – situé « au bord des villes » ou « au centre des villes », le théâtre est bien sûr un lieu où, sans qu'il soit pour autant fermé sur l'extérieur, on n'entre pas « comme dans un moulin »⁴. Mais elle relève plutôt d'un certain rapport de diffraction de l'espace, propre à la scène théâtrale : sur le plateau se trouve un décor et se succèdent des scènes. Or la scénographie est l'art de savoir composer cette démultiplication spatiale en en faisant disparaître l'aspect proprement successif, au profit d'une fluidité et d'un mouvement qui peuvent épouser la temporalité dramaturgique. Cette tâche a tout du défi et il revient à Appia et à Craig, dans les toutes premières années du XX^e siècle, d'avoir tenté des recherches permettant de le relever, venant ainsi arracher la scénographie à une préhistoire qui la limitait, jusqu'au XIX^e siècle, à une fonction décorative, l'assujettissant doublement à l'ordre de la peinture et à l'ordre du texte. Car la multiplicité des espaces se succédant sur la scène était figurée dans le théâtre classique par ces panneaux de toile, peints en trompe-l'œil et suspendus dans les cintres, à l'arrière du cadre de scène, constituant ainsi le fond sur lequel se détachaient les corps des acteurs. Contre la fixité de ces images peintes, contre la tradition mimétique dans laquelle elles s'inscrivaient, est née la scénographie comme discipline en quête d'autonomie dans le champ du théâtre. Appia est un des premiers à prendre conscience de

¹ Michel Foucault, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 24.

² *Ibid.*, p.29.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 32.

l'importance de la lumière et à exploiter pleinement l'éclairage électrique pour moduler l'espace de la scène. Renonçant au réalisme historique, il dépouille la scène du superflu : « La mise en scène est l'art de projeter dans l'Espace ce que le dramaturge n'a pu que projeter dans le Temps »⁵. Son contemporain Craig invente les *screens*, éléments mobiles pouvant se combiner de manière simple et fluide pour faciliter les changements de décor et épouser le mouvement propre à un art du temps. Comme le montre Jacques Rancière dans *Aisthesis*, cette réforme théâtrale est ce qui permet au régisseur de ne plus être simplement l'illustrateur d'un texte – comme il l'était encore chez Antoine – mais de devenir créateur d'un « espace modulable, transformable à l'infini par le déplacement d'éléments combinables et les jeux de lumière. »⁶. Ainsi comprise, la tâche du scénographe est bien de constituer le lieu théâtral comme hétérotopie où les espaces ne sont pas simplement juxtaposés mais fondus les uns dans les autres. Selon ce principe, le théâtre relève même de ce que l'on pourrait appeler une hypertopie : la scène théâtrale est saturée d'une multiplicité de lieux.

Seconde occurrence dans le texte de Foucault, le théâtre fait partie, comme « les foires », de ces « hétérotopies qui sont liées au temps, non pas sur le mode de l'éternité, mais sur le mode de la fête : des hétérotopies non pas éternitaires mais chroniques ». Il se démarque en cela du musée qui relève d'une hétérotopie éternitaire :

L'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, ou plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne : le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à notre culture.⁷

« Enfermer dans un lieu tous les temps », quand le théâtre se propose d'enfermer dans un temps tous les lieux, la distinction est éclairante : le musée est le lieu de tous les temps, le théâtre le temps de tous les lieux. L'hyperchronie se fait reflet inversé de l'hypertopie. Mais le jeu de miroir cesse quand on mesure à quels écarts cette distinction conduit du point de vue de la transmission et de la constitution de la mémoire. Les hétérotopies éternitaires rattachent la mémoire à un lieu permanent dans lequel il est toujours possible de revenir. Les œuvres plastiques comme les livres sont conservés dans le musée et la bibliothèque et constituent, par sédimentation, un patrimoine commun. Le visiteur y entre pour se trouver appelé par le feuilletage des temporalités et, s'il n'est pas trop avare de son temps, il a la certitude d'y trouver ce qu'il cherche : l'hyperchronie peut produire une hypermnésie. Les hétérotopies chroniques, quant à elles, sont accessibles à partir d'espace-temps singuliers et difficilement réactualisables : à chaque scène sa scénographie délivrant une expérience toujours première. Or, « ce qui fait défaut, la première fois, ce n'est pas la compréhension, mais la mémoire, note, au sujet de la sonate de Vinteuil, le narrateur de la *Recherche*. Ces impressions multiples, la mémoire n'est pas capable de nous en fournir immédiatement le souvenir. »⁸ Si les hétérotopies éternitaires poursuivent le rêve d'une condensation du temps dans un contre-espace échappant à la vie et nourrissant l'histoire, les

⁵ Adolphe Appia, « Acteur, espace, lumière, peinture », *Théâtre populaire*, n°5, 1954, p. 8.

⁶ Jacques Rancière, *Aisthesis*, Paris, Galilée, 2011, p. 217.

⁷ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 30.

⁸ Marcel Proust, *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, I, Paris, Gallimard, Folio Classiques, 1988, p. 199.

hétérotopies chroniques donnent à peine le temps à l'expérience de se constituer en mémoire et, en cela, les œuvres des arts de la scène sont toujours menacées par l'oubli.

Mais c'est précisément contre les hétérotopies éternitaires, et par esprit de révolte contre la négation de la vie qu'elles engendrent, que les avant-gardes artistiques ont formulé une violente critique dans l'Europe des années 1910. Considérés comme des cimetières, musées et bibliothèques ont été attaqués à coup de manifestes rageurs des futuristes :

La fréquentation quotidienne des musées, des bibliothèques et des académies (ces cimetières d'efforts perdus, ces calvaires de rêves crucifiés, des registres d'élan brisés !...) est pour les artistes ce qu'est la tutelle prolongée des parents pour de jeunes gens intelligents, ivres de leur talent et de leur volonté ambitieuse.⁹

La haine des hétérotopies éternitaires, l'éloge absolu de la vie et du progrès, voilà ce qui fédère les Futuristes italiens et qui nourrit encore les soirées Dada en 1915, bien que l'expérience de la guerre ait porté un sérieux coup à l'enthousiasme progressiste. De là naît le projet d'œuvres éphémères se soustrayant à la conservation : « Les vraies œuvres Dada ne doivent vivre que six heures »¹⁰. Or, il faut rappeler que Dada est d'abord né d'une scène, celle du Cabaret Voltaire à Zürich, où les recherches scénographiques ont été très actives, en particulier sous l'influence de Sophie Taeuber-Arp qui a été formée à la danse par Laban¹¹. Autrement dit, l'émergence d'œuvres éphémères dans le champ des arts plastiques s'est accompagnée d'une place croissante accordée à la scénographie. Et ce que nous voulons mettre en évidence ici, c'est que le passage d'un modèle à un autre – celui de l'hétérotopie éternitaire à l'hétérotopie chronique – n'a pas eu pour effet de nous faire perdre la mémoire. Comment le comprendre ? Par le fait qu'une scénographie est peut-être l'art par lequel le travail de l'espace permet de conquérir une place durable dans le temps. Pour le montrer, nous voulons revenir au monde contemporain et nous attacher à la démarche de quatre figures importantes de ces cinquante dernières années : Harald Szeemann et Christian Boltanski dans le champ de l'art contemporain, et Tadeusz Kantor et Eric Soyer dans le champ du théâtre, encore qu'une séparation stricte entre les deux domaines soit, dans le cas de ces artistes, assez peu pertinente.

Scénographier l'exposition

« Seul l'instant intensément vécu a la chance d'entrer dans le temps objectif »¹², disait Harald Szeemann. Incontestablement, le rôle de Szeemann a été déterminant pour formuler des pistes de réponse parce qu'il a contribué, par ses expositions, à déplacer le musée d'une hétérotopie à une autre. Nous pensons bien sûr à l'exposition mythique *Quand les attitudes deviennent forme*, en 1969, à la Kunsthalle de Berne : exposition débordant le musée pour investir les rues de la ville et la

⁹ *Manifeste du Futurisme*, publié par le Figaro, le 20 février 1909, in Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 61.

¹⁰ Walter Conrad Arensberg, « Dada est américain », *Littérature* n°13, Paris, mai 1920, p. 15.

¹¹ Julie Perrin montre que les recherches de Laban sur l'espace sont remarquables en ceci qu'il a appréhendé la scène à partir du corps du danseur, en proposant « un découpage analytique de l'espace en trois dimensions (verticale, horizontale et latérale), et six directions fondamentales (haut, bas, gauche, droite, avant et arrière) » qui substitue au rectangle scénique la figure géométrique de l'icosaèdre, in « L'espace en question », *Repères* n°18, 2006, URL : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm#re2no2>.

¹² Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, p. 128.

campagne environnante¹³, dans une atmosphère de scandale. Grand organisateur de cet événement, Szeemann a affiné, au fil de ses projets, une approche scénographique des lieux d'exposition visant la création d'un espace-mental appelé « climat »¹⁴, indissociable d'un lieu d'inscription toujours singulier et, pour cette raison même, profondément fragilisé par la permanence d'un lieu institutionnel comme le musée (d'où la prévisible démission de Szeemann de l'institution de Berne en 1969, après l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*). De l'utopie « du musée qui n'existe pas » à l'élection de lieux d'exposition non conventionnels, Szeemann a inscrit l'art de son temps dans des hétérotopies qu'il s'est choisies et qu'il a construites, plutôt que dans les hétérotopies instituées. A la fin des années 1980, avec *Zeitlos* qui répondait à *Zeitgeist*¹⁵, il choisit ainsi une gare, le *Hamburger Bahnhof*, « un lieu temporairement¹⁶ utilisé par l'art, un lieu libéré de l'espace profane » pour y exposer « un paysage de sculptures¹⁷ dans un espace clos »¹⁸. Dans l'entretien accordé à Catherine Millet en 1988, *Zeitlos* apparaît comme « un poème dans l'espace », et Szeemann comme un scénographe qui ne dit pas son nom. Son obsession de l'espace est éclatante. D'abord dans la rencontre avec le lieu : « une architecture large, marquante et par là même très intime, l'axialité naturellement sacrée de ses trois nefs, magnifiquement inondée de lumière, la combinaison entre les salles d'entrées et les salles contiguës et enfin, sa façade principale, au sud, avec une loggia ! »¹⁹. Puis dans la conception de l'exposition : « Le Gropius-Bau était tout près de l'endroit où se situaient les prisons de la Gestapo. La gare de Hambourg est située le long du Mur juste à côté d'un passage à l'Est (*Invalidenstrasse*), mais elle est moins chargée historiquement. Néanmoins, je voulais faire oublier la situation alentour »²⁰. « Pour ces expositions, je pars toujours d'une manière un peu atmosphérique. D'abord, il y a l'espace et l'occasion d'y faire quelque chose. Qui peut « tenir » cet espace très exigeant ? (...) Je voulais que ce soit grandiose »²¹ ; « j'avais dans la tête une liste d'artistes idéale ainsi qu'une idée de l'agencement de l'espace. »²². Ainsi, l'abandon de l'hétérotopie éternitaire du musée coïncide dans la démarche de Szeemann avec le souci de travailler le rapport des œuvres au lieu d'exposition, tout comme le rapport de ce lieu d'exposition avec l'espace environnant et ce, afin de créer un climat propre à intensifier l'expérience de l'œuvre. Si nous pensons souvent l'effet d'une

¹³ Michael Heizer détruit le bitume du trottoir avec "Berne Depression", Buren se lance dans un affichage sauvage sur les murs de la ville, Richard Long part en randonnée dans l'Oberland bernois.

¹⁴ Harald Szeemann, *op. cit.*, p.17.

¹⁵ Exposition organisée en 1982 par Christo Joachimides et Norman Rosenthal au Martin-Gropius-Bau à Berlin. Coïncidence notable, le texte des *Hétérotopies* de Michel Foucault est resté très confidentiel de 1967 à 1984, date de sa publication à Berlin dans le cadre de l'exposition au Martin Gropius-Bau, « Idée, processus, résultats ».

¹⁶ Le *Hamburger Bahnhof* est devenu depuis 1996 un lieu institutionnel durablement consacré à l'art contemporain, le *Hamburger Bahnhof Museum*.

¹⁷ Parmi les artistes exposés : Carl André, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Walter de Maria, Dan Flavin, Per Kirkeby, Wolfgang Laib, Ingeborg Lüscher, Inge Mahn, Marisa Merz, Reinhard Mucha, David Rabinowitch, Royden Rabinowitch, Ulrich Rückriem, Richard Serra, Didier Vermeiren, Thomas Virnich, Franz West.

¹⁸ Harald Szeemann, *op. cit.*, p. 128.

¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

²⁰ *Ibid.*, p. 136.

²¹ *Ibid.*, p. 133.

²² *Ibid.*, p. 134.

scénographie en termes extensifs : élargir l'espace, le démultiplier, Szeemann l'envisage plutôt en termes intensifs : en faire quelque chose de « grandiose », marquer durablement la sensibilité du visiteur. Intensifier l'expérience, c'est se donner une chance d'entrer dans le temps objectif.

Il est indéniable que la tradition des arts plastiques s'est trouvée ébranlée par ces assauts du temps chronique, faisant irruption dans les hétérotopies éternitaires. Le musée s'est, au cours des cinquante dernières années, et sous l'influence de commissaires tels que Harald Szeemann, ouvert à la chronicité de la fête pour intégrer en son sein le provisoire de l'événement — expositions, festivals, biennales, workshops — ou pour investir des lieux alternatifs, dont la fonction initiale n'était pas d'accueillir des œuvres — gare, entrepôt ou couvent²³. Dans ces conditions, les préoccupations scénographiques ont pris une place croissante chez les artistes mêmes. Lorsque l'inscription de l'œuvre dans son lieu d'exposition est provisoire, lorsque le lieu d'exposition n'est pas même un lieu pensé pour l'accueillir, cela signifie qu'il faut créer la position de l'œuvre dans l'espace. Et la réflexion sur l'espace se trouve aussi marquée par le nouveau primat accordé à l'instantanéité, qui impose d'éveiller le spectateur et de marquer sa mémoire. Cette préoccupation devient centrale chez un artiste comme Christian Boltanski au milieu des années 1980 :

Il y a eu la Biennale de Paris en 1985, pour laquelle je n'avais pas vraiment fait de travail dans l'espace, puis un projet au Consortium où j'ai commencé à travailler l'espace, et enfin tout s'est vraiment fabriqué à La Salpêtrière en 1986, avec « Leçons de Ténèbres ». C'est un lieu splendide, où j'ai aussitôt compris la nécessité du vide.²⁴

Boltanski avoue qu'il a alors appris à travailler dans un lieu, pour un lieu, en faisant du montage de l'exposition l'occasion d'interroger la relation du visiteur à l'espace, en se demandant « s'il va faire chaud ou s'il va faire froid, s'il y a de la lumière ou pas à l'extérieur, comment les gens vont entrer ».²⁵ A partir de là, bien loin du *white cube* corrélatif de l'autonomie de l'œuvre, la salle d'exposition n'a plus été un espace neutre. Et un nouveau champ s'est ouvert :

Je suis devenu un artiste de l'espace. Je pense que si j'ai amené, avec quelques autres, quelque chose de nouveau dans l'art, c'est le fait de prendre en compte le lieu entièrement et de concevoir l'exposition comme une seule œuvre. Le principe n'est plus de regarder une œuvre après l'autre, c'est d'être à l'intérieur de quelque chose, où les œuvres se parlent tellement qu'elles ne constituent plus qu'une seule entité.²⁶

Mais l'immanence de l'installation au lieu qui l'accueille et pour laquelle elle est conçue, ne conduit pas à la dissolution de l'art dans l'espace quotidien, pas plus qu'elle n'interdit une expérience de la transcendance. Seulement, cette transcendance n'est plus celle d'un objet qui se tient dans un rapport d'extériorité (le tableau accroché aux cimaises du musée) ; elle caractérise un lieu qui est investi comme un espace sacré. Plastiquement, cela se traduit par un travail très spécifique de la lumière : dans la chapelle de la Salpêtrière, l'éclairage des photographies, leur accrochage le long de la voûte, faisaient que le visiteur entraînait dans un lieu qui l'incitait au recueillement et qui le dépossédait des habitudes – et de l'*habitus* – indissociables du musée :

Le grand problème quand on expose dans un musée, même lorsqu'il s'agit d'une exposition personnelle, c'est que les gens savent qu'ils vont voir de l'art contemporain

²³ Pour ne citer qu'eux, l'Entrepôt Lainé, devenu CAPC de Bordeaux en 1983, ou encore *Les Subsistances*, à Lyon, ancien couvent jusqu'au 16^{ème} siècle devenu lieu culturel de diffusion et de création artistique en 2007.

²⁴ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2007, p. 128.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*, pp. 129-130.

(...) et à ce moment-là toute une partie de l'émotion est détruite. Si tu montres ton travail dans un lieu autre, ils ne savent pas ce qui s'y passe, ils ne comprennent pas bien, et à ce moment-là ils pourront être touchés.

Or, c'est précisément cela que vise Boltanski : toucher le spectateur au plus intime et éveiller en lui la « petite mémoire » : « Le spectateur doit arriver, ne pas savoir ce dont il s'agit et tomber en syncope. »²⁷ Pour cela, Boltanski a reconsidéré son approche du musée : il ne cherche plus à placer ses œuvres dans les salles les plus exposées au regard mais investit plutôt les espaces oubliés, comme le sous-sol du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, ceux qui, par leur obscurité et leur isolement, se prêtent davantage au silence et à l'expérience intérieure. Mais l'hétérotopie créée par la scénographie d'une chapelle n'a que peu de rapport avec celle du lieu de culte originel. Sa sacralité est toute provisoire, elle est un effet recherché par la scénographie même. En quel sens parle-t-on ici de sacralité ? Si ce terme conserve une pertinence dans ce contexte, c'est au sens où la scénographie d'une exposition, comme celle d'un spectacle de théâtre, vise à ouvrir l'espace visible de la scène sur une dimension invisible et supérieure, absolue. C'est de cette ouverture que dépend l'empreinte laissée dans les mémoires.

Ouvrir la dimension de l'invisible

Dans le champ du théâtre, Christian Boltanski dit être redevable à Tadeusz Kantor et au Théâtre Cricot 2, créé en 1955, pour avoir provoqué en lui un véritable bouleversement intérieur. On trouve de multiples liens entre ces deux artistes et Kantor considérait lui aussi « que l'événement théâtral devait se dérouler dans un espace réservé, voire marginal, méprisé et socialement invisible »²⁸. La scène était pour lui un contre-espace où ce qui était offert à l'expérience des spectateurs n'était pas visible, mais parlait de la présence des morts, de la perte du passé. Dans son théâtre sans mots, Kantor a travaillé des scénographies où les matériaux inscrivait d'emblée sur la scène la dimension temporelle : dans *La Classe morte*, présenté au Festival mondial du théâtre de Nancy en 1977, « les chaises sont usées, les murs troués, les tables recouvertes de poussière et de chaux, de vieux ustensiles sont rongés par la rouille, passés, usés, moisissés ou maculés. »²⁹ Les corps des acteurs sont presque indistincts au milieu des marionnettes, au point que l'humain prend le caractère d'étrangeté du non-humain. Réciproquement, Kantor avait fait du décor une présence presque organique et même, selon Brunella Eruli, l'équivalent spatial de sa propre mémoire :

Chez les orateurs classiques, la mémoire était représentée comme un parcours dans un espace donné ; chez Kantor, l'espace de la scène représente le fonctionnement de sa mémoire. Ses personnages deviennent l'incarnation de formes rhétoriques à travers lesquelles s'exprime son imaginaire : le plateau devient la « pauvre chambre de mon imagination », métaphore concrète du fonctionnement de la mémoire avec ses parcours en boucle, ses constructions fragmentées, la superposition d'éléments réunis sans ordre apparent, la simultanéité et la déformation des images, le mélange de réalité objective (les photos) et de reconstitution subjective. « L'antichambre » de la pauvre chambre n'est plus seulement une invention permettant un escamotage technique (assurer les entrées et les sorties des acteurs), mais elle établit un dispositif spatial que

²⁷ *Ibid.*, p. 227.

²⁸ Brunella Eruli, « Présence et absence : Kantor en scène », *Entre théâtre et cinéma...* n° 30, automne 2001, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n30-annuaire3676/041476ar.pdf>

²⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 111.

Kantor gardera dans tous ses spectacles. Cet espace est celui de la mémoire plus profonde, du mystère, de l'inconnu : c'est de là que surgissent les morts.³⁰

Cette articulation entre scénographie et mémoire rejoint les réflexions récentes de Georges Didi-Huberman sur l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg : « Il n'y a pas de mémoire, pas de pensée, pas de désir sans scénographie de la mémoire, de la pensée et du désir. »³¹. Mais il faut distinguer la mémoire du créateur et celle du spectateur : si Kantor a créé la scène comme son double, comment cette carte de la mémoire opère-t-elle sur celle du spectateur, en genèse au moment du spectacle ? Le spectateur n'est pas dans la position de celui qui cherche activement à retrouver son passé ou à élaborer des techniques de mémorisation. Il est dans la position d'une mémoire naissante face à un objet dont il ne sait pas *a priori* s'il sera mémorable. Ce n'est qu'*a posteriori*, si le spectacle l'a marqué, qu'il lui arrivera de se le remémorer. Or cette remémoration – qui n'est pas mémorisation en ceci qu'elle garde le caractère passif de la rêverie – opère à partir d'une expérience de l'hétérotopie : pendant le spectacle, quand l'espace de la scène bascule vers d'autres espaces au-delà du visible, lorsque les murs tombent, l'expérience esthétique se constitue en événement. Voilà ce qui marque les spectateurs, voilà ce qui leur revient : pas nécessairement selon un ordre, plutôt sous la forme d'une vague atmosphère ou d'un climat singulier. Ainsi le lieu de la scène constitue le début d'un voyage qui n'emmène pas seulement vers d'autres espaces, mais vers d'autres temps ; la scénographie prépare le retour de l'événement dans la mémoire.

Dans le théâtre contemporain, le travail du scénographe Eric Soyer auprès de Joël Pommerat offre un exemple convaincant de ce pouvoir de la scénographie à produire un climat durablement inscrit dans l'expérience des spectateurs. Avec *Pinocchio* par exemple, spectacle créé en 2008 aux Ateliers Berthier, le travail du scénographe ne consiste pas tant à construire un décor matériel, qu'à créer une machine optique qui ouvre le visible sur l'invisible : « la partie du décor qui nous intéresse est celle qu'on ne voit pas et qui prolonge la boîte visible », affirme Eric Soyer. Le vacillement des frontières entre les catégories de petit et de grand s'accompagne d'un bouleversement des échelles de perception. Dans ce conte, l'apparition d'une gigantesque fée face au gigantesque nez du petit Pinocchio, trace deux lignes perpendiculaires, verticale et horizontale, dans l'espace scénique. Eric Soyer aime jouer des contraires : la succession du bruit assourdissant d'un naufrage et de l'épaisseur du silence ; l'ouverture de l'espace interne – le ventre d'une baleine – et de celui, externe, d'une rue d'où part le camion qui emporte Pinocchio dans la nuit. A partir de ces expériences contrastées, l'imaginaire du spectateur produit des visions de plus grande ampleur qui ont valeur de drames. Nous voyons là une illustration de cette hypertopie dont nous parlions plus haut : Eric Soyer parvient à produire le glissement étrange d'un espace à un autre, comme dans un rêve qui s'impose avec la puissance de la réalité. La scénographie n'est pas l'agencement de l'espace du dedans, la scène, mais la diffraction de l'espace scénique en de multiples lieux, dont certains sont suggérés plutôt que figurés ou représentés. Ainsi y a-t-il beaucoup de scènes de seuil dans le théâtre de Joël Pommerat : dans *Pinocchio*, le seuil matérialisé par le rideau devant la tente des forains, devant la porte du directeur ou encore les bords d'un radeau de fortune au milieu de la mer agitée. L'espace suggéré est produit à partir de la boîte visible, comme son dehors. La fin d'une scénographie est ainsi de faire disparaître les limites du lieu pour libérer l'imaginaire. Sans doute les panneaux peints du théâtre classique visaient-ils déjà ce but en créant l'illusion d'une profondeur par d'habiles trompe-l'œil représentant d'autres espaces. Mais ils étaient encore dissociés du jeu des acteurs qu'ils accueillaient, au mieux, comme un écrin. Dans la collaboration entre Joël Pommerat et Eric Soyer, le travail de l'espace et le travail du corps ne sont pas séparés et les répétitions ne commencent pas sans la présence du scénographe qui structure d'emblée l'espace scénique par la lumière et par le son :

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Georges Didi-Huberman, « Eloge de la table ou la scène hétérotopique », *Pavillon*, n°3, juin 2011, URL : http://www.pavillonbosio.com/docs_site/telechargez-la-revue-pavillon-nd3.pdf

Dans *Cendrillon*³², on peut entrer sur tous les côtés, mais la sensation générale est celle d'une boîte fermée. Les comédiens sortent généralement dans le noir par des sorties qu'on ne voit jamais. Le son vient aussi parfois concrétiser des bruits d'ouverture et de fermeture de portes avec des échelles sonores différentes (grincements, serrures...). C'est une boîte magique qui peut être traversée de toutes parts tout en se refermant toujours.³³

Le travail de la lumière donne au surgissement des corps une telle force que l'image résiste et garde une densité après le spectacle. En participant sur le plan spatial à la création de ce climat, de cette atmosphère, le scénographe ne nous fournit pas des images achevées, il offre au spectateur l'occasion d'en produire qui continuent d'habiter sa mémoire: par ces stries de lumière verticale qui sont devenues la signature d'Eric Soyer, l'espace obscur est ciselé par des béances qui appellent le désir de voir. Cette scénographie qui parvient à ouvrir le lieu de la scène sur un dehors, sur un ailleurs qui est au-delà du visible, élargit les frontières de la perception, et jusqu'à celles de la réalité même. Elle crée l'événement.

Nous voyons donc un lien direct entre cette puissance suggestive qu'une scénographie réussie parvient à produire et la remémoration. Car quel est cet ailleurs vers lequel la scénographie nous transporte ? Est-ce seulement un ailleurs vécu au présent ? Lorsqu'un spectacle parvient à nous faire voyager, ne se garantit-il pas lui-même un devenir ? Si nous situons le travail d'Eric Soyer dans la filiation de Kantor, c'est aussi parce qu'il dit s'en être inspiré, en particulier pour *Pinocchio*. En effet, Eric Soyer a utilisé ces mannequins adultes et enfants, ces masques et ces costumes d'animaux que l'on trouvait dans les spectacles du Théâtre Cricot 2. Mais, plus qu'une référence inspirante, le théâtre de Kantor est même explicitement présent dans l'une des scènes : dans la salle de classe où Pinocchio se rend après avoir tiré leçon des erreurs du passé, c'est tout le décor de *La Classe morte* de Kantor qui semble reconstitué. Derrière les bureaux de bois, sont assis mannequins et acteurs, face au public, sans que l'on puisse bien discerner, avant que la parole advienne, qui est fait de chiffon ou de chair. Ce faisant, le scénographe se situe dans l'entrelacs du passé et de l'avenir : il nous transmet aussi l'héritage du passé et *Pinocchio* fait encore vivre *La Classe morte*. Si Kantor n'était pas parvenu à marquer si durablement le public par l'atmosphère qu'il créait dans l'espace de la scène, *La Classe morte* n'aurait pas voyagé jusqu'à nous au point de féconder d'autres spectacles qui conquièrent eux-mêmes, et par leurs moyens propres, une nouvelle vie dans les mémoires. Ainsi le dépassement de l'œuvre vers un ailleurs permet-il au spectateur de relancer un après. Car lorsque l'événement est heureusement marquant, il crée ce qui vient longtemps hanter et nourrir l'expérience. Dans cette formulation, l'opposition précédemment relevée entre l'hétérotopie et l'hétérochronie se trouve dépassée, à condition d'en renouveler la compréhension. En ce qu'une scénographie est capable de donner une profondeur spatiale à un espace réduit, elle peut susciter le désir de voir le spectacle rejoué, dans d'autres lieux et à des époques ultérieures : elle donne une épaisseur temporelle à l'éphémère. Selon une généalogie qu'il serait intéressant d'écrire, c'est parce que le *Pinocchio* de Joël Pommerat a lui-même fortement marqué les esprits en 2008, qu'il a été appelé au rejeu, sous sa forme initiale encore régulièrement programmée³⁴, ou sous la forme nouvelle d'un opéra tout récemment écrit et mis en scène par Philippe Boesmans et Joël Pommerat³⁵. La chronicité se conquiert à partir de l'hétérotopie de la scène.

Pourtant, dans la tradition des arts plastiques comme dans celle du théâtre, la mise en espace a longtemps été conçue comme venant trop tard pour qu'on puisse la confondre avec le temps

³² Spectacle créé en 2011 au Théâtre national de Belgique à Bruxelles.

³³ Entretien d'Eric Soyer avec Alice Carré, «Ce fut comme une apparition», *Agôn* n° 5, 2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2707#tocto1n1>

³⁴ La MC93 programmait encore ce spectacle en septembre 2017.

³⁵ Cet opéra a été programmé pour l'ouverture du Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, le 3 juillet 2017.

proprement artistique de la création de l'œuvre. Avant le XX^e siècle, exposer une œuvre ou mettre en scène un texte consistait à rendre visible ce qui était déjà achevé et avait déjà fait l'objet d'une reconnaissance dans un cercle plus ou moins large de spectateurs ou de lecteurs. Des régisseurs s'en chargeaient en intégrant l'œuvre à un lieu d'éternité, ou en la jouant dans un temps limité ; ils produisaient des gestes qui souvent s'effaçaient. Mais le tournant scénographique auquel nous avons tenté de nous attacher montre que, si la mise en espace arrive toujours trop tard, elle délivre peut-être, comme la chouette de Minerve³⁶, une sagesse qu'il faut savoir écouter. La scénographie n'est pas cantonnée à la spatialité, elle crée des hétérotopies qui sont aussi des hétérochronies, comprises en un autre sens que ne l'entendait Foucault : cet autre temps qu'elles conquièrent, c'est celui de demain, quand une vision du présent se sédimente dans la mémoire et fait naître un désir de reprise. En ce sens, l'hétérotopie, bien fragile et propre aux arts du temps, contient des ressources autrement plus durables que ce que les œuvres éphémères nous laissaient craindre. *Il est des moments qui n'appartiennent pas au temps collectif* tant qu'ils ne conquièrent leur inscription dans la mémoire. La scénographie est un peu l'art de cette conquête : une sagesse de l'espace venant hanter le temps.

³⁶ « C'est au début du crépuscule que la chouette de Minerve prend son envol », écrit Hegel à la fin de la préface aux *Principes de la philosophie du droit*.